OSSERVAZIONI
SU ALCUNI MODELLI DEL
PORDENONE

Nel Museo Nazionale di Varsavia si conserva un disegno a penna, acquarellato in bruno e lumeggiato a biacca, raffigurante l'*Eterno Padre tra nubi che sostiene Cristo in croce* sul recto e studi di figure a sanguigna e di architettura in penna sul verso (1) *(fig. 1)*.

Il foglio, impaginato al n. 95 del codice Bonola composto a Milano nella seconda metà del Seicento, è stato giustamente collegato alla *Trinità* esistente nel Duomo di S. Daniele del Friuli: pala eseguita dal Pordenone negli ultimi anni della sua presenza in Friuli e saldata al pittore il 22 gennaio 1535, come risulta da un documento reso noto dal Joppi che trascrivo emendato in appendice (2) *(fig. 2)*.

Nel disegno, ascritto dalla Mrozinska al Pordenone dapprima dubitativamente, non si vedono la colomba e gli angeli che sostengono la croce e circondano tra le nuvole la *Trinità*. Il volto dell'Eterno Padre presenta una torsione piú accentuata mentre il braccio della croce è inclinato in direzione opposta. Oltre all'impostazione delle figure nello spazio ed al loro rapporto dimensionale, risultano variati anche taluni particolari quali il perizoma, la positura della mano sinistra di Dio Padre, ecc.

Questi elementi non sono di per sé sufficienti ad invalidare la proposta attributiva del foglio al Pordenone in quanto non di rado l'artista s'allontanava dai disegni preparatori al momento di trasporli sulle pareti o su tela: basti pensare al modelletto degli Uffizi con la *Nascita della Vergine*, considerato dal Rearick, piú che un vero e proprio bozzetto da sottoporre all'approvazione dei committenti, un « semplice strumento di lavoro, preparato subito prima di iniziare la pittura » (3) *(fig. 3)*.

Per gli effetti ottenuti mediante l'impiego congiunto di bistro, penna e biacca, il Vasari definisce questo tipo di disegni « a chiaroscuro »: « ...altri [disegni], di chiaro e scuro, si conducono su fogli tinti, che fanno un mezzo, e la penna fa il lineamento, cioè il dintorno o profilo, e

l'inchiostro poi con un poco d'acqua fa una tinta dolce che lo vela ed ombra; di poi con un pennello sottile intinto nella biacca stemperata con la gomma si lumeggia il disegno: e questo modo è molto alla pittoresca, e mostra piú l'ordine del colorito » (4).

1. - Pordenone (?) « Eterno Padre tra nubi che sostiene Cristo in croce », Varsavia, Museo Nazionale. *(Foto Fondazione Cini)*

In questa categoria rientrano, ad esempio, il foglio degli Uffizi con *Gioacchino cacciato dal Tempio* (5) (*fig. 4*), quello del Kupferstichkabi-

2. - Pordenone, « Trinità ». S. Daniele del Friuli, Duomo. *(Foto Brisighelli)*

3. - Pordenone, « Nascita della Vergine ». Firenze, Uffizi. *(Foto Soprintendenza - Firenze)*

nett di Berlino con il *Congedo di Giasone da Pelia* (6) *(fig. 5)* e l'esemplare del Louvre con il *Pescatore che consegna l'anello al Doge* (7) *(fig. 6)*. Un altro disegno dello stesso genere, raffigurante alcuni *Profeti* e una *Sibilla*, si conserva all'Ashmolean Museum di Oxford: oltre che di un

4. - Pordenone, « Gioacchino cacciato dal Tempio ». Firenze, Uffizi.
(Foto Soprintendenza - Firenze)

5. - Pordenone, « Congedo di Giasone da Pelia ». Berlino, Kupferstickabinett.
(Foto Steinkopf)

6. - Pordenone, « Pescatore che consegna l'anello al Doge ». Parigi, Louvre.
(Foto Musées Nationaux)

autografo del Pordenone, si tratta di un modello per uno degli spicchi della cupola di S. Maria di Campagna a Piacenza, come si vede dalle linee che delimitano la superficie da decorare (8) *(fig. 7)*.

La successiva elaborazione di questa prima idea, che al momento della stesura dovette sembrare all'artista troppo gremita di figure disposte staticamente su due piani, è attestata da una sanguigna d'analogo soggetto conservata al Museo Civico di Udine (9). Sebbene il gruppo di personaggi risulti qui piú accerchiante, comprimendosi verso il basso per dar maggior risalto al profeta con il volume alzato, proprio per l'esatta corrispondenza al brano pittorico, il disegno è considerato dal Parker una copia

7. - Pordenone, « Profeti e Sibilla ». Oxford, Ashmolean Museum.

(Foto University of Oxford)

(10). Si conoscono due altri modelli in rapporto con la decorazione della cupola già ad Amsterdam (11) *(fig. 8)* e a Windsor (12) *(fig. 9)*; un terzo studio per il lucernario, eseguito a punta di pennello, si trova a Detroit (13). La composizione è una variazione, mediante uno scorcio più ardito, dell'idea realizzata nella Cappella Pallavicini a Cortemaggiore.

Tornando al foglio di Varsavia, più che le varianti, qualitativamente

8. - Pordenone (?), « Gruppo di figure bibliche ». Amsterdam (già).

(Foto Rijksmuseum)

9. - Pordenone, « Profeti e Sibilla ». Windsor Castle, Royal Library.

(Collezione di S. M. la Regina Elisabetta II)

inferiori alla redazione finale del dipinto, è la particolare grafia, d'una durezza inconsueta nel Pordenone, a giustificare, a mio avviso, un giudizio di cautela. Non mancano, a dire il vero, strette affinità con altri autografi dell'artista: mi limito a richiamare quale raffronto il *S. Agostino* della Royal Library di Windsor che presenta caratteristiche del tutto simili nella lumeggiatura della veste in corrispondenza del ginocchio piegato (14) (*fig. 10*).

10. - Pordenone, « S. Agostino ». Windsor Castle, Royal Library.

(Collezione di S. M. la Regina Elisabetta II)

11. - **Amalteo, « Testa di sacerdote », Belluno, Museo Civico.** *(Foto Fondazione Cini)*

Ricordo, per inciso, che il disegno di Windsor, generalmente collegato al *S. Agostino* di Piacenza ad eccezione dei Tietze (15), è posto dal Friedländer in rapporto con la perduta decorazione della cupola di S. Giovanni elemosinario (16). L'anticipazione del disegno agli anni dei lavori nella chiesa veneziana di S. Rocco (1528-1529), proposta dallo studioso, risulterebbe in effetti confermata dall'assoluta identità tra il volto del santo e quello del sacerdote affrescato dall'Amalteo nella *Prova della Vestale*: quest'ultimo frammento, già parte della decorazione esistente nel Palazzo del Consiglio dei Nobili a Belluno, è databile in base ad inediti documenti appunto al 1529 (17) *(fig. 11)*.

12. - Pordenone, « Conversione di Saul ». New York, Pierpont Morgan Library.
(Foto Pierpont Morgan Library)

Comunque sia, piú che con l'esemplare di Windsor o con altri disegni quali, ad esempio, la *Conversione di S. Paolo* della Morgan Library di New York (18) *(fig. 12)* e il *S. Cristoforo* del Metropolitan Museum (19) *(fig. 13)*, dove le fasce muscolari sono rese attraverso una fitta e ordinata trama di lumeggiature incrociate, la *Trinità* di Varsavia presenta vistosi legami con la problematica *Adorazione dei Magi* della Collezione Scholz (20) *(fig. 14)*. Il disegno, riferito in passato a Pomponio per la scritta probabilmente autografa dello Zanetti, è stato di recente attribuito al Pordenone. Tuttavia anche il Cohen che ha avanzato tale proposta, riconosce che la lumeggiatura a biacca non ha qui « tutta la forza astratta di alcuni dei migliori disegni » dell'artista (21).

Per quanto la maniera di condotta del disegno « cruda e tagliente » richiami alla mente il Florigerio che « si dilettò assai di ritrarre rilievi e cose naturali a lume di candela », come ricorda il Vasari (22), la scarsa

conoscenza della produzione grafica di questo artista o l'idea che ce ne possiamo fare in base a disegni quali la *Conversione di S. Paolo* della

13. - Pordenone, « S. Cristoforo ». New York, Metropolitan Museum of Art (Elisha Whittelsey Collection, 60.135). *(Foto Metropolitan Museum)*

14. - Pordenone (?), « Adorazione dei Magi ». New York, Collezione Janos Scholz
(Foto Fondazione Cini)

15. - Florigerio, « Conversione di Saul ». Windsor Castle, Royal Library.
(Collezione di S. M. la Regina Elisabetta II)

16. - (?), « Adorazione dei Magi ». Windsor Castle, Royal Library.
(Collezione di S. M. la Regina Elisabetta II)

Royal Library di Windsor (23) *(fig. 15)*, restringe per ora il campo delle attribuzioni possibili al Pordenone o a Pomponio. Il Cohen suppone che il disegno Scholz, di cui esiste una replica a Windsor (24) *(fig. 16)*, sia uno studio scartato per l'*Adorazione dei Magi* di Piacenza. La ripresa pressoché analoga della positura del Bambino da parte dell'Amalteo nella tarda *Adorazione* di Crespano del Grappa (25) o certe somiglianze con l'anonima *Adorazione dei Magi* del Duomo di Maniago fanno pensare, piuttosto, al comune rapporto con un perduto prototipo pordenoniano. L'*Adorazione dei Magi* di Maniago costituisce un tutt'uno con altre due tele ivi conservate, raffiguranti lo *Sposalizio della Vergine* e la *Circoncisione*: sicuramente copie, quest'ultime, dei perduti dipinti eseguiti dal Pordenone per la chiesa dell'Ospedale di Venzone (26). Come è stato dimostrato di recente, non si tratta tanto d'ante d'organo quanto delle portelle di un altare ligneo commissionate al Pordenone nel 1527, collocate *in situ* a Venzone nei primi mesi del 1533 e finite di pagare all'artista l'anno successivo (27). Poiché il Ridolfi ricorda « nella parte di fuori ne' portelli ... le nozze di Maria ... e nel di dentro la visita de' Magi e la Circoncisione » (28), è probabile che l'*Adorazione dei Magi* di Maniago sia una replica della terza scena (29).

Le stesse caratteristiche grafiche dei disegni sopra esaminati si ritrovano, ad un maggior grado di « finitura », nell'*Allegoria del Tempo*, ora a Chatsworth, la cui connessione con la decorazione di Palazzo d'Anna

17. - Pordenone, « Allegoria del Tempo », Chatsworth, Collezione del Duca di Devonshire.
(Foto Courtauld Institute of Art)

a Venezia è stata riconosciuta dalla Tietze oltre un trentennio fa (30) *(fig. 17)*.

L'esistenza di una derivazione a chiaroscuro di Ugo da Carpi, morto nel 1532, offre un utile termine di riferimento per la datazione del ciclo, sinora approssimativamente assegnato al « quarto decennio del secolo » (31). Per il « carattere manieristico della positura » del Tempo che, come quella di altre raffigurazioni allegoriche di Palazzo Tinghi a Udine, parrebbe ispirata dalle sculture michelangiolesche delle Tombe medicee, il Cohen esclude « *an early date* » (32).

Tuttavia, faccio notare che, sebbene la componente michelangiolesca assuma particolare rilevanza nell'ultima fase di attività del Pordenone, come conferma la serie di disegni dell'Ambrosiana da me discussi in altra sede (33) ed in particolare il foglio pubblicato dal Bora con l'erronea ascrizione a Camillo Boccaccino (34) *(fig. 18)*, i « testi » marmorei della

18. - Pordenone, « Scena storica » (?). Milano, Biblioteca Ambrosiana. *(Foto Perotti)*

19. - Pordenone, « Martirio di S. Pietro ». Firenze, Uffizi. *(Foto Soprintendenza)*

Sacrestia nuova non costituiscono necessariamente il tramite di codesta assunzione linguistica tanto piú che il Pordenone avrebbe potuto conoscere i relativi modelli o eventuali disegni preparatori. Inoltre, come os-

serva il De Tolnay (35), taluni gesti e positure dei corpi sono anticipati, ad esempio, nei nudi monocromi della volta della Cappella Sistina: una fonte a cui il Pordenone ebbe certamente l'opportunità di attingere nel corso dei ripetuti soggiorni romani.

La cronologia degli affreschi può essere, invece, meglio precisata considerando che il palazzo veneziano, edificato dai Talenti, fu acquistato intorno al 1529 dal mercante fiammingo Martin van Haanen (36).

Secondo il Ridolfi, « il famoso Michiel' Angelo tratto dalla fama di sí nobile fatica se ne passò a Venezia, ove vide in effetto, che la Fama non era stata menzognera, né vanamente aveva decantate le lodi dell'Auttore » (37). Indipendentemente dall'equivoco sui reali motivi della presenza del Buonarroti a Venezia, tale testimonianza indurrebbe a ritenere che la decorazione della facciata fosse già ultimata o in via di ultimazione se non proprio nel settembre del 1529 (data del primo soggiorno veneziano dell'artista), almeno nell'agosto del 1530. In tale mese infatti Michelangelo, nuovamente in fuga dopo la capitolazione della Repubblica fiorentina, ripara per la seconda volta tra le lagune (38). In ogni caso, anche senza dar credito all'asserzione del Ridolfi, la traduzione xilografica di Ugo da Carpi, databile non oltre il 1532, consentirebbe di assumere tale data quale termine *post quem non* per l'esecuzione del ciclo. Va ricordato, tra l'altro, che tra il febbraio del 1530 ed il marzo del 1532 il Pordenone è impegnato nella decorazione di S. Maria di Campagna a Piacenza e di lí a qualche tempo in quella di Palazzo Doria a Genova.

L'esatta corrispondenza tra il disegno ed il chiaroscuro nella resa delle ombre sul basamento e sullo sfondo, oltre che le rispettive dimensioni (39), induce a ribadire l'ipotesi già formulata dai Tietze — i quali tuttavia attribuiscono l'autografo del Pordenone dubitativamente a Ugo da Carpi — che il foglio in questione sia espressamente preparatorio per la versione a stampa (40). Singolare è a questo proposito la coincidenza con la presenza di Ugo da Carpi a Venezia sullo scorcio del terzo decennio, recentemente ipotizzata dalla critica (41).

Se il rapporto diretto tra gli artisti dovesse trovare conferma, potremmo disporre di un ulteriore elemento di valutazione della personalità del Pordenone. Il suo interesse per questo particolare aspetto della pratica xilografica, non andrebbe in ogni caso disgiunto da quello dimostrato per le tecniche disegnative dei maestri centro-italiani, come attesta la serie di modelli qui presi in esame. I quali, unitamente al *S. Pietro martire* degli Uffizi (42) *(fig. 19)*, databile al 1525 circa, anticipando la moda dei chiaroscuri di gusto romano che si diffuse a Venezia solo dopo l'arrivo del Porta e del Salviati verso la fine del quarto decennio (43), ribadiscono il ruolo precocemente innovatore svolto dal friulano in ambito lagunare.

CATERINA FURLAN

NOTE

(1) M. MROZINSKA, *Disegni veneti in Polonia,* Catalogo della mostra, Venezia 1958, p. 21; EAD., *I disegni del codice Bonola del Museo di Varsavia,* Catalogo della mostra, Venezia 1959, pp. 125-126.

(2) V. JOPPI, *Contributo terzo alla storia dell'arte nel Friuli,* Venezia 1892, pp. 35, 58, doc. XX. Il documento è trascritto integralmente in appendice.

(3) W. R. REARICK, *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo,* Catalogo della mostra, Firenze 1976, p. 139 n. 97.

(4) G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori,* a cura di G. MILANESI, I, Milano 1906, pp. 174-175.

(5) W. R. REARICK, *op. cit.,* p. 140 n. 98.

(6) CH. E. COHEN, *Two Studies for Pordenone's Destroyed Jason Scene on the Palazzo Doria, Genoa,* in « Master Drawings », X (1972), pp. 126-133.

(7) CH. E. COHEN, *art. cit.,* 1972, pp. 128, 132 n. 20.

(8) K. T. PARKER, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum,* II, Oxford 1956, pp. 243-244.

(9) S. SOMEDA DE MARCO, *Il museo civico e le gallerie d'arte antica e moderna di Udine,* Udine 1956, p. 250.
La connessione tra il gruppo di cherubini e quello di uno dei quattro disegni, ora a Chatsworth, collegati da G. FIOCCO (*G. A. Pordenone,* Pordenone 1970, pp. 77-78) ai perduti affreschi del coro di S. Rocco, è notata nel catalogo di vendita COLNAGHI (*Old Master Drawings,* 1951, n. 8).

(10) K. T. PARKER, *op. cit.,* p. 244.

(11) H. TIETZE - E. TIETZE CONRAT, *The Drawings of the Venetian Painters,* New York 1970, p. 235 n. 1290. Il disegno mi è noto soltanto attraverso una riproduzione fotografica.

(12) A. E. POPHAM - J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of his Majesty the King at Windsor Castle,* London 1949, p. 301 n. 742.

(13) H. TIETZE - E. TIETZE CONRAT, *op. cit.,* p. 236 n. 1307. Caratteristiche grafiche del tutto simili presenta uno studio per il Cristo del *Noli me tangere* del Duomo di Cividale, attualmente al Metropolitan Museum di New York (Cfr. CH. E. COHEN, *Pordenone's Saint Roch and Magdalene,* in « Record of the Art Museum: Princeton University », XXXI, 1972, p. 19 n. 13).

(14) A. E. POPHAM - J. WILDE, *op. cit.,* pp. 300-301 n. 741.

(15) H. TIETZE - E. TIETZE CONRAT, *op. cit.,* p. 340 n. 1361.

(16) W. FRIEDLÄNDER, *Titian and Pordenone,* in « The Art Bulletin », XLVII (1965), pp. 120-121.

(17) C. FURLAN, *La grafica dell'Amalteo,* in « Arte Veneta », XXX (1976), in corso di stampa.

(18) J. BEAN - F. STAMPFLE, *Drawings from New York Collection: I, The Italian Renaissance,* Catalogo della mostra, Greenwich 1965, p. 43 n. 53.

(19) J. BEAN - F. STAMPFLE, *op. cit.,* p. 42 n. 52.

(20) K. OBERHUBER - D. WALKER, *Sixteenth Century Italian Drawings from the Collection of Janos Scholz,* Catalogo della mostra, Washington 1973, pp. 120-122 n. 99.

(21) CH. E. COHEN, *I disegni di Pomponio Amalteo,* Pordenone 1975, p. 93.

(22) G. VASARI, *op. cit.,* V, p. 109.

(23) Il disegno, catalogato da A. E. POPHAM - J. WILDE (*op. cit.,* p. 374 n. 1191) tra gli anonimi dell'Italia Settentrionale, è attribuito da I. FURLAN, che ringrazio vivamente per la cortese comunicazione, al Florigerio sulla base di raffronti con opere quali la *Conversione di Saul,* riprodotta da R. MARINI (*Sebastiano Florigerio,* Udine 1956, fig. 17).

Per un recente profilo dell'artista, a cui ritengo possa attribuirsi il *S. Martino* della parrocchiale di Fanna, rinvio alle schede relative al pittore compilate da I. FURLAN, in *Dopo Mantegna,* Catalogo della mostra a cura di AA.VV., Padova, 1976, pp. 93, 95-96.

(24) A. E. POPHAM - J. WILDE, *op. cit.,* p. 301 n. 744.

(25) F. ZAVA BOCCAZZI, *Un inedito di Pomponio Amalteo,* in « Arte Veneta », XV (1961), pp. 237-238.

(26) La precisazione si deve a P. GOI - F. METZ (*Alla riscoperta del Pordenone, I,* in « Il Noncello », XXXIII, 1971, p. 125).
Per le varie repliche dei perduti dipinti si veda F. DI MANIAGO (*Storia delle belle arti friulane,* Venezia 1919, p. 193) e G. B. CAVALCASELLE (*La pittura friulana del Rinascimento,* a cura di G. BERGAMINI, Vicenza 1973, pp. 115, 151).

(27) P. GOI - F. METZ, *art. cit.,* pp. 125, 147 doc. XI.

(28) C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte,* a cura di D. HADELN, I, Berlin 1914, pp. 119-120.

(29) F. DI MANIAGO (*op. cit.,* p. 142 n. 33) cita « nell'esterno l'Epifania, internamente la Circoncisione e lo Sposalizio della Madonna ». Secondo P. GOI - F. METZ (*art. cit.,* p. 125) il Pordenone « fu chiamato a collaborare con tre tele ».

(30) E. TIETZE CONRAT, *Pordenone and not Parmiggianino,* in « The Burlington Magazine », LXXIV (1939), n. CDXXXI, p. 91. Per altri disegni relativi alla facciata di Palazzo d'Anna, oltre a D. HADELN (*A Drawing after an Important Lost Work by Pordenone,* in « The Burlington Magazine », XLIV, 1924, p. 149), si veda E. TIETZE CONRAT (*Decorative Paintings of the Venetian Renaissance Reconstructed from Drawings,* in « The Art Quarterly », III, 1940, p. 31); A. E. POPHAM (*Old Master Drawings from Chatsworth,* Catalogo della mostra, London 1969, p. 27 n. 50); CHRISTIE'S (*Vendita Skippe,* 20-31 novembre 1958, p. 110 n. 162).

(31) CH. E. COHEN, *Pordenone's Painted Façade on the Palazzo Tinghi in Udine,* in « The Burlington Magazine », CXVI (1974), p. 453: « The façade . . . probably dates from around 1535 . . . ».
Per i ragguagli bibliografici su Ugo da Carpi rinvio a M. MURARO - D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento,* Catalogo della mostra, Vicenza 1976, pp. 34, 73, 138-139. L'attribuzione del chiaroscuro a Ugo da Carpi è sostenuta unanimemente dalla critica.

(32) CH. E. COHEN, *art. cit.,* 1974, p. 457.

(33) *Aspetti della grafica del Pordenone,* Comunicazione effettuata presso la Scuola di Perfezionamento di Storia dell'arte dell'Università di Padova l'8/6/1976. Si veda in proposito anche C. FURLAN, *Disegni del Pordenone all'Ambrosiana,* in « Messaggero Veneto », 23/2/1976, p. 3. EAD., *Il disegno in Tiziano e Pordenone,* in « Tiziano a Venezia », Atti del Convegno internazionale di Studi, Venezia 27/9 - 1/10 1976 (in corso di stampa).

(34) G. BORA, *Disegni di manieristi lombardi,* Vicenza 1971, pp. 24-25.

(35) CH. DE TOLNAY, *Michelangelo III. The Medici Chapel,* Princeton 1958, pp. 131-156.

(36) W. BRULEZ. *De Firma della Faille en de internationale Handel van Vlaamse Firma's in de 16e eeuw,* Brussel 1959, p. 6.

(37) C. RIDOLFI, *op. cit.,* p. 120.

(38) *Michelangelo Buonarroti e il Veneto,* Catalogo della mostra a cura di P. CARPEGGIANI, Padova 1975, pp. 8-10.

(39) Il chiaroscuro misura cm 32 x 43,5; il disegno, che potrebbe essere stato ridotto in altezza, cm 27,5 x 42.

(40) H. TIETZE - E. TIETZE CONRAT, *op. cit.,* p. 235 n. 1299.

(41) D. WARNER, *Ugo da Carpi,* in *Rome and Venice, Prints of the High*

Renaissance (*Fogg Art Museum*), Catalogo della mostra a cura di K. OBERHUBER Boston 1974, pp. 55, 63.

(42) W. R. REARICK, *op. cit.*, p. 131 n. 91.

(43) W. R. REARICK, *op. cit.*, p. 151.

APPENDICE

Concordium inter venerabilem fraternitatem Sanctae et Individuae Trinitatis Sacratissimi Corporis Christi et divi Rochi Sancti Danielis et ser Ioannem Antonium pictorem Portusnaonis.

In Iesu Christi nomine. Amen. Anno gratiae 1535, indictione 8, die vero veneris, 22 mensis Ianuarii. Actum in Sancto Daniele, in domibus hospitii heredum quondam ser Ioannis Petri Turbae, presentibus egregio ser Pellegrino pictore, Daniele quondam Iacobi de Bronzacho et Ioanne Antonio, filio magistri Petri Philipputii Sancti Danielis, his omnibus testibus vocatis et rogatis, etc.

Ibique constitutus egregius ser Ioannes Antonius pictor quondam ser Angeli Portusnaonis, omni exceptione amota iuris vel facti, fuit confessus ac manifestus se hodie habuisse et integre reccepisse a magistro Nicolao a Vidu[l]is Sancti Danielis, uti camerario venerabilis fraternitatis Sanctae et Individuae Trinitatis ac Sacratissimi Corporis Christi et sancti Rochi, celebratum in ecclesia sancti Michaelis Sancti Danielis, libras solidorum 12, solidos 15 bonae et usualis monetae, ibi coram me notario et suprascriptis testibus numeratas in promptis et apparentibus pecuniis; et hoc ad computum ducatorum decem, ad libras 6, solidos 4 pro ducato, et libras 4, solidos 8; quos ducatos decem, et libras 4, solidos 8, restabat habere ipse ser Ioannes Antonius pictor pro ultimo pagamento, vel solutione amontare, vel valoris unius pallae Sanctae Trinitatis, hoc est ducatos 50, ad libras 6, solidos 4 pro ducato, prout premissa vera esse fassus est, renuncians exceptioni premissorum omnium non sic factorum et celebratorum etc. Residuum vero praefati crediti, hoc est ducatos 8, ad libras 6, solidos 4 pro ducato, et libras 4, solidos 1, idem magister Nicolaus camerarius ut supra per se et sucessores suos promisit et convenit eidem ser Ioanni Antonio creditori dare, et integre satisfacere praefatuum residuum crediti, hoc est ducatos octo, in ratione ut supra, et libras 4, solidos 1, hinc usque ad festum Resur[r]ectionis Domini nostri Iesu Christi proxime futurum et portare ipsam solutionem ad domum suam, hoc est ad Portumnaonis. Aliter faciens, idem camerarius se obligavit quod, elapso ipso termino et non soluto huiusmodi residuo ipsi creditori ab ipsa fraternitate, possit et valeat idem ser Ioannes Antonius pictor venire vel mittere eius legitimum nuntium hunc ad Sanctum Danielem ad exigendum ipsum residuum crediti ad omnes expensas ipsius fraternitatis, hoc est ad libras 2, solidos 0 pro singulo die, reservato tamen ipsi fraternitati iure et actione constandi et liquidandi, vel faciendi constare et liquidare partitam unam ducatorum 20 in ratione ut supra (ut asseritur) datam ipsi ser Ioanni Antonio pictori, vel eius fratri, seu alteri eius legitimo intervenienti, per ser Alexandrum Pithianum camerarium preteritum. Quo casu et constita lege ipsa partita ducatorum viginti, idem ser Ioannes Antonius ex nunc prout ex tunc promisit et convenit reficere ac restituere ipsi fraternitati ducatos duos in ratione librarum 6, solidorum 4 pro ducato; quos duos ducatos ipsa fraternitas patitur, stante ipsa partita incerta, etc. Pro quibus omnibus et singulis ita attendendis et firmiter observandis, praefatae partes sibi vicissim obligaverunt omnia sua bona mobilia et stabilia presentia et futura, etc. Ad plenum, in forma, etc.

1535 die iovis primo mensis aprilis extraxi ipsi ser Ioanni Antonio pictori sumptum concordium. Quere solutionem ac finem et remissionem suprascripti debiti manu mei Mathie Mi[c]hilini, sub anno salutis 1540, die 5 decembris.

(ARCHIVIO DI STATO DI UDINE, Archivio notarile antico, B. 3907. Atti del notaio Mattia Miilini).